

## UNFREIWILLIGES SPIEL IM SPIEL. ZU EINEM WENIG BEACHTETEN DRAMATISCHEN MOTIV\*

Von der klassischen Antike bis in die neueste Zeit haben Bühnendichter in ihre Stücke dramatische Elemente einer ‘zweiten Ebene’ eingelegt: Theater auf dem Theater. Der Umfang dieser Einlagen ist unterschiedlich, von kurzen Szenen bis zu abgeschlossenen kleinen Dramen. Hier wird – der Fiktion nach – nicht für das Publikum im Theatersaal, sondern primär für eine oder mehrere der Bühnenfiguren gespielt. Dieses ‘Spiel im Spiel’ hat immer wieder die Aufmerksamkeit der Interpreten gefunden; zahllose Bücher und Abhandlungen sind dem Theater auf dem Theater gewidmet. Das Phänomen scheint erschöpfend behandelt.<sup>1</sup>

Eine seltene Sonderform aber ist, soweit ich sehe, bisher kaum beachtet worden: In der Regel ist das ‘Spiel im Spiel’ als solches geplant und angekündigt; die Spieler kennen ihren Part und sind sich seiner bewusst. In einigen Fällen jedoch wird eine solche Rolle gespielt, ohne dass der Spieler das gewollt hat, gelegentlich ohne dass er es überhaupt bemerkt: unfreiwilliges Spiel im Spiel. Das Publikum hingegen weiß, was geschieht, und das gibt diesen Szenen einen besonderen Reiz. Man mag sich fragen, ob hier wirklich vom ‘Spiel’ im Spiel gesprochen werden kann, denn Spielen

---

\* Die folgenden Überlegungen gehen zurück auf einen Vortrag, den ich auf dem Symposium “Terenz und die Tradition des Stegreifspiels” (Freiburg i. Br. 1996) gehalten habe. Die Veröffentlichung des Sammelbandes war begonnen, ist aber aus mir unbekannten Gründen gescheitert. Seitdem wurde mein Material ergänzt, die Thesen weiter durchdacht und teilweise revidiert. Ich freue mich, sie nun in völlig neuer Form dem Dramenkenner Alexander Gavrilov als Geburtstagsgruß zu unterbreiten.

<sup>1</sup> Siehe u. a. M. Schmeling, *Das Spiel im Spiel. Ein Beitrag zur vergleichenden Literaturkritik* (Rheinfelden 1977); G. Forestier, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle* (Genf 1981); K. Schöpflin, *Theater im Drama bei Shakespeare und auf der englischen Bühne seiner Zeit* (Hamburg., Phil. Diss. 1988), erw. Fassung: *Theater im Theater. Formen und Funktionen eines dramatischen Phänomens im Wandel* (Frankfurt a. M. u. a. 1993); F. Sick, “Theater – Illusion – Publikum”, in: A. Maier (Hg.), *Theater und Publikum im englischen Barock* (Frankfurt a. M. 2002) 77–94; zur hellenistisch-römischen Komödie: J. Blänsdorf, “Die Komödienintrige als Spiel im Spiel”, *Antike und Abendland* 28 (1982) 131–154; P. Riemer, *Das Spiel im Spiel. Studien zum plautinischen Agon in ‘Trinummus’ und ‘Rudens’* (Stuttgart – Leipzig 1996) – alle mit älterer und weiterführender Literatur.

ist ja gemeinhin ein bewusstes Handeln. Aber wie unsere Beispiele zeigen werden, unterscheidet sich die unfreiwillig gespielte Rolle im Wortlaut und in der Wirkung kaum von einer geplanten, und in beiden Fällen geht es um die Vorspiegelung falscher Tatsachen und falscher Umstände. So mag es denn beim gut eingeführten Terminus bleiben.

## I

Beim ersten Typ, der hier vorgestellt werden soll, wird einem Unbeteiligten eine Rolle angedichtet, von der dieser gar nichts bemerkt. Es liegt auf der Hand, dass es Szenen dieser Art nur unter ganz besonderen Umständen oder durch glücklichen Zufall geben kann. Darum sind sie in der Regel nur kurz. Es handelt sich um einen besonders kühnen Fall von Intrige.<sup>2</sup> Jede Intrige birgt ein Risiko für den Intriganten. Es gibt jedoch Abstufungen der Gefahr:

- Wenn eine Lügengeschichte lediglich erzählt wird, ist ein Rückzug und eine Änderung der Strategie verhältnismäßig leicht: Man kann sich auf ein Missverständnis berufen, auf unzuverlässige Informationen und ähnliches.

- Schwieriger ist es, wenn der Betrug in Szene gesetzt wird,<sup>3</sup> wie z. B. beim Auftritt des falschen Harpax in Plautus' *Pseudolus* (916–1016): Entweder der Kuppler Ballio lässt sich täuschen – dann ist alles gewonnen; oder Ballio durchschaut den Schwindel – dann ist nichts mehr zu retten. Hier hängt alles an der Improvisationskunst des Betrügers. Er muss blitzschnell jede noch so unerwartete Situation erfassen und meistern. Simia als falscher Harpax macht das ganz trefflich, aber er hat sich fahrlässigerweise den Namen des Soldaten, in dessen Auftrag er angeblich vor Ballio steht, nicht sagen lassen. Als der Kuppler misstrauisch nach dem Namen fragt, stockt dem lauschenden Pseudolus (und wohl auch dem mitfühlenden Zuschauer) der Atem (984–986): ... *perii! nunc homo in medio luto est; / nomen nescit, haeret haec res ...*; ... ‘verflucht, jetzt steckt der Kerl fest im Schlamm: den Namen kennt er nicht, die Sache stockt.’ Da kehrt Simia mit bodenloser Frechheit den Spieß um und verlangt, Ballio solle ihm den Namen nennen, damit er, ‘Harpax’, sicher sei, den echten Ballio vor sich zu haben und keinen Betrüger. Jetzt ist der Karren aus dem Dreck wieder heraus, und die Intrige nimmt ihren Fortgang.

---

<sup>2</sup> Vortrefflicher Überblick: A. Dieterle, *Die Strukturelemente der Intrige in der griechisch-römischen Komödie* (Amsterdam 1980).

<sup>3</sup> Meist geschieht das mit Hilfe einer geeigneten Verkleidung; dazu Verf., “Verkleidungsintrigen”, in: E. Stärk, G. Vogt-Spira (Hg.), *Dramatische Wäldchen. Festschrift für Eckard Lefèvre zum 65. Geburtstag* (Hildesheim 2000) 267–286.

– Noch schwieriger und für den Intriganten gefährlicher ist das eben skizzierte unfreiwillige Spiel im Spiel: Der Schwindler benutzt einen ahnungslosen Dritten, um dem Opfer einen falschen Sachverhalt vorzuspiegeln. Er dichtet dem ahnungslosen Mitspieler eine falsche Identität an, deutet, wenn es sich so ergibt, seine Worte anders als sie gemeint sind, kurz: er lässt den Dritten eine Rolle spielen, ohne dass dieser es merkt. Die Gefahr des Scheiterns ist besonders groß. Sie lauert ja von zwei Seiten: Nicht nur das eigentliche Opfer kann den Betrug wittern; auch der ‘mitspielende’ Dritte kann entdecken, dass er unwissentlich, gegen seinen Willen oder gar gegen sein Interesse für einen Schwindel missbraucht wird. Auf der anderen Seite steht der Intrigant, wenn sein kühnes Spiel gelingt, als ein wahrer Meister seiner Kunst da.

Unser erstes Beispiel ist der Auftritt des Soldaten in Plautus’ *Bacchides* (844–904). Chrysalus, einer der für Plautus typischen ‘schlauen Sklaven’ (*servi callidi*),<sup>4</sup> ist im Gespräch mit seinem Herrn Nicobulus; er hat ihm das Märchen aufgebunden, sein Sohn habe ein Verhältnis mit einer verheirateten Frau: er schwebt in akuter Gefahr, aber mit Geld könne man die Sache schon regeln. Der Alte ist mit Recht misstrauisch: In Wahrheit ist es eine Hetäre mit der sich der Sohn gerade im Haus vergnügt. Da kommt der Krieger Cleomachus polternd und täppisch daher, um sein Recht an eben dieser Dame durchzusetzen, für deren Dienste er schon bezahlt hat. Chrysalus erkennt sofort die hochwillkommene Gelegenheit (844 ... *per tempus hic venit miles mihi*; ‘gerade zur rechten Zeit für mich kommt da der Soldat daher’) und macht seinem alten Herrn Nicobulus weis, der in seinem Zorn so gefährlich aussehende wilde Kerl sei der rechtmäßige Ehemann der Geliebten seines Sohnes (851). Das ist kühn, denn Chrysalus hat ja keinen Einfluss darauf, was Cleomachus noch sagen wird. Wie wir sogleich sehen werden, sagt er denn auch etwas, das Nicobulus hätte stutzig machen müssen – aber der überhört es. Plautinische Sklaven haben nicht nur ein kräftiges Selbstvertrauen sondern meist auch Glück. So prophezeit Chrysalus kühn, Nicobulus werde schon bald selbst feststellen können, dass die Geliebte seines Sohnes nicht etwa eine Hetäre, sondern in der Tat eine ehrbare verheiratete Frau sei (840, 853). Und wirklich drückt sich Cleomachus in der Unterredung so vollendet zweideutig aus, dass der Betrug gelingt. Chrysalus muss nicht einmal lügen, denn *mulier* und *vir* können sowohl auf eine legitime Ehe wie auf ein ganz lockeres Verhältnis bezogen werden.

---

<sup>4</sup> Überblick bei W. G. Arnott, “Young Lovers and Confidence Tricksters”, *University of Leeds Review* 13 (1970) 1–18; H.-D. Blume, “Vir malus dicendi peritus. Von wortgewandten Komödiensklaven”, in: *Festschrift A. Weische* (Wiesbaden 1997) 5–11.

Zum einzelnen: Ziel des Betruges ist es, Nicobulus zur Zahlung einer bestimmten Summe zu veranlassen. Dafür genügt es nicht, ihm den angeblichen Ehemann nur zu zeigen; Nicobulus muss mit ihm ins Gespräch kommen und handelseinig werden. Es ist ein schändlicher Handel, den Chrysalus vorschlägt: Der ‘Ehemann’ soll durch Geld beschwichtigt werden und dann Ruhe geben (nach dem Strafgesetzbuch des Deutschen Reiches von 1871 ist das ‘schwere Kuppelei’). Aber Nicobulus geht aus Sorge um das Leben seines Sohnes gerne darauf ein. Ganz wie Chrysalus es sich gewünscht hat, stellt der Soldat seine Forderung auf: 200 Philippstaler verlangt er (868–869): *nunc nisi ducenti Philippi redduntur mihi, / iam illorum ego animam amborum exsorbebo oppido*; wenn er die nicht erhalten, werde er beiden, Vater und Sohn, den Garaus machen (wörtlich: ‘die Seele ausschlürfen’). Nicobulus ist so beeindruckt, dass er nicht genau hinhört. Der angebliche Ehemann gebraucht ein Wort, das nun gar nicht zu seiner ‘Rolle’ passt: er spricht von einer ‘Rückgabe’ der 200 Taler, und damit könnte der Status der jungen Frau für Nicobulus eigentlich klar sein. Wir stellen uns vor, dass Chrysalus an dieser Stelle erschrocken zusammenzuckt. Aber sein Plan geht auf. Er erklärt dem Soldaten, Nicobulus sei zur Zahlung bereit – selbstverständlich ohne zu sagen, von welcher Voraussetzung Nicobulus ausgeht. Er sagt nur (877): ‘Der da steht, der ist der Vater des jungen Mannes; er ist bereit, dir 200 Philippstaler zu zahlen.’ Bezeichnenderweise fügt er, als die kurzen Verhandlungen abgeschlossen sind, hinzu (878): *ceterum verbum sat est*, ‘bei diesem einen Wort sollte man es belassen.’ Das ‘eine Wort’ ist die förmliche *sponsio* in Frage und Antwort, die im römischen Recht einen verbindlichen Anspruch begründet. Wir verstehen gut, warum Chrysalus darauf dringt, kein weiteres Wort zu reden – riesengroß ist ja die Gefahr, dass Cleomachus den wahren Status der Frau erwähnt, und dann würde Nicobulus nicht mehr daran denken zu zahlen. Der Rat wird befolgt; das Gespräch zwischen dem Soldaten und dem besorgten Vater bleibt auf die reine Formel beschränkt: durchaus überzeugend, denn Nicobulus schlottert vor Angst, und Cleomachus ist, abgesehen von seinen Zornesausbrüchen, kein Mann vieler Worte.

In einer vergleichbaren Szenenfolge der *Mostellaria* besteht für den Intriganten ein noch größeres Risiko.<sup>5</sup> Nach der Rückkehr von einer längeren Reise findet Theopropides sein Haus scheinbar verwaist und fest verschlossen (431–456). Der erfindungsreiche Sklave Tranio erklärt, ein gefährliches Gespenst treibe sein Unwesen im Hause; deshalb seien der Sohn Philolaches und alles Gesinde schon seit längerem ausgezogen (460–471). In Wahrheit zecht der Sohn im väterlichen Haus mit Freunden

---

<sup>5</sup> Gute Interpretation bei Blänsdorf (o. Anm. 1) 141–144.

und Hetären. Eine weitere Überraschung für den armen Rückkehrer: Ein Wucherer taucht auf, um vom jungen Philolaches Zinsen einzutreiben für ein Darlehen, von dem der Vater nie gehört hat. Der Zuschauer weiß, dass das Geld verprasst worden ist, Theopropides ahnt es. Aber auch hier hat Tranio eine Erklärung bereit, die der am Geld leidenschaftlich interessierte Vater gern und deshalb auch gutgläubig hört: Sein Sohn habe ein Ersatzhaus gekauft, zu einem äußerst günstigen Preis, und dafür bereits angezahlt... (636–648). Verständlicherweise möchte der Alte nun seinen neuen Besitz möglichst bald sehen. In welcher Gegend sich denn das neuerworbene Anwesen befindet, fragt er neugierig. Tranio windet sich in neuer Verlegenheit (660–663); dann folgt er tollkühn einer spontanen Eingebung (665–666), zeigt auf das zweite auf der Bühne sichtbare Haus und behauptet, ‘dieses da’ sei es, das prächtige Haus des reichen Nachbarn Simo. Theopropides dringt jetzt erst recht auf eine sofortige Besichtigung. Eine Begegnung des angeblichen Verkäufers mit dem angeblichen Käufer ist unausweichlich. Nun muss Tranio gewaltig improvisieren, sich immer wieder Neues einfallen lassen, um immer wieder neue Gefahren zu meistern. Wir können die köstliche Szene hier nicht im einzelnen betrachten; nur soviel sei als charakteristisch für den Typ festgestellt, dass Tranio beide Alten in geschicktester Weise präpariert: Dem angeblichen Verkäufer Simo erzählt er, sein Herr habe Bauabsichten und wolle sich von Simos schönem Haus anregen lassen; Theopropides wird in geheuchelter Empfehlung des Chrysalus: ‘...nur kein Wort zuviel’, *verbum sat est*.

Halten wir fest: Beim eben betrachteten Typ (I) des Spiels im Spiel sind drei Personen beteiligt: der Intrigant, das Intrigenopfer und der ahnungslose ‘Spieler’, der weder der einen noch der anderen Seite angehört, der als bloßes Werkzeug fungiert.

## II

Auch beim nächsten Typ gibt es die drei gleichen Funktionsträger; aber hier ist das ‘Werkzeug’ nicht neutral, sondern steht auf der Seite des Intriganten. Das scheint paradox, denn wenn Intrigant und der als ‘Werkzeug’ fungierende ‘Spieler’ die gleichen Interessen verfolgen, erwartet man,

---

<sup>6</sup> Treffend Blänsdorf (o. Anm. 1) 142: (Tranio) “lässt (Simo und Theopropides) eine Rolle spielen”; sie “werden unwissentlich in das ... Spiel hineingezogen”. Blänsdorf geht diesem Motiv jedoch nicht weiter nach.

dass die beiden gemeinsam planen und in bewusster Übereinstimmung agieren. In der Regel ist das auch so: da gibt es kein unfreiwilliges und unbewusstes Spiel im Spiel. Aber es kommt vor, dass der Intrigant seinen Helfer absichtlich nur unvollkommen oder gar nicht in seinen Plan einweihrt, und dann kann er mit ihm verfahren wie mit einem Unbeteiligten, ihm eine Rolle aufdrängen, die dieser dann unfreiwillig oder gar völlig unbewusst spielt.

Ein erstes Beispiel: In Terenz' *Andria* lieben die arme Glycerium und der reiche Pamphilus einander herzlich und innig. Glycerium gebiert ihrem Geliebten einen Sohn. Die Liebenden wollen nur zu gerne heiraten; aber Pamphilus' Vater ist dagegen, denn er hat andere Pläne: Sein Sohn soll mit einer Tochter des reichen Chremes die Ehe eingehen. Pamphilus hat aus taktischen Gründen törichterweise sein Einverständnis gegeben. Nun gibt es nur noch einen Ausweg: Alle Welt soll erfahren, vor allem der unerwünschte potentielle Schwiegervater Chremes, dass Pamphilus eine andere liebt und schon Vater geworden ist. Dieses Ziel verfolgen nicht nur die beiden jungen Leute, sondern auch ihre jeweiligen Vertrauten: der intrigierende Sklave Davus und Glyceriums treue Magd Mysis. Diese legt auf Davus' Geheiß das Neugeborene dem Pamphilus vor die Haustür, um damit seine Vaterschaft allgemein und vor allem Pamphilus' Vater Simo kundzutun. Da kommt zufällig Chremes daher – wie gerufen, sollte man meinen, denn selbstverständlich soll auch er von der Existenz des Kindes wissen. Aber Davus ändert seinen Plan (733), um eine noch stärkere Wirkung zu erzielen. Er weist Mysis an, auf alles, was er sagen werde, einfach zu reagieren (735, *tu ut subservias*). Mysis weiß nicht, was sie davon halten soll, und im folgenden Dialog mit Davus, dem Chremes interessiert lauscht (ab 746), versteht sie gar nichts mehr.<sup>7</sup> Davus scheint geradezu zur Gegenseite abgefallen zu sein! Er beschuldigt Glycerium und sie selbst des Betrugs: die Frauen wollten dem armen unschuldigen Pamphilus ein Kind unterschieben... In ihrer Verzweiflung protestiert Mysis laut und

---

<sup>7</sup> Formal verwandt ist eine Szene aus Terenz' *Phormio* (769–819). Zwei ältere Brüder, Chremes und Menedemus, waren übereingekommen, einem Erpresser eine größere Summe zu zahlen, um einer peinlichen Situation zu entkommen. Kurz darauf ändert sich die Lage von Grund auf: die beabsichtigte Zahlung erweist sich als kapitaler Fehler. Chremes hat das gerade seinem Bruder angedeutet; da bemerkt er, dass seine Gattin zuhört, und kann keine nähere Erläuterung geben. Für Menedemus bleibt die so plötzlich veränderte Haltung des Bruders unbegreiflich, und er reagiert wie Mysis in der *Andria*. Wiederholt fragt er den Bruder, ob er den Verstand verloren habe (801, 802, 806, mit wörtlichen Anklängen an *Andria* 749 und 753). Aber im Gegensatz zur *Andria*-Szene lässt Chremes den Bruder vor der Gattin keine Rolle spielen: er will ihn nur zum Schweigen bringen, zuerst durch ein unbeholfen beschwichtigendes *iam recte*, ‘ist schon recht’.

überzeugend – mit Erfolg, denn Chremes entscheidet sich richtig; er glaubt Mysis und hat keine Zweifel an Pamphilus' Vaterschaft; nie und nimmer wird er ihn als Schwiegersohn akzeptieren. Nach Chremes' Abgang gibt Davus Mysis eine Erklärung: er habe sie absichtlich in Zorn und Verzweiflung versetzt, da sie so viel überzeugender habe wirken können (794–795): *paullum interesse censes ex animo omnia, / ut fert natura, facias an de industria?*; ‘ja, meinst du denn, es sei nur ein kleiner Unterschied, ob du aus dem Herzen heraus handelst, oder mit (schauspielerischer) Bemühung?’<sup>8</sup> Ein hochinteressanter Satz. Gern wüsste man, ob Terenz sich dazu bekannt hat. Diderot und Brecht wären kaum damit einverstanden,<sup>9</sup> doch die yieldiskutierte Frage nach der ‘sensibilité’ oder der ‘Einfühlung’ soll hier beiseite bleiben. Halten wir fest: Davus hat Mysis Komödie spielen lassen, ohne dass sie es bemerkte. Diese Szene stimmt mit den zuvor betrachteten darin überein, dass eine Person, der Intrigant, der die Fäden in der Hand hat, eine andere Person in eine Rolle drängt, um beim ‘Opfer’ der Intrige eine bestimmte Wirkung zu erzielen. Davus benutzt Mysis als ein Werkzeug, ebenso wie Chrysalus den Soldaten und Tranio den gutmütigen Nachbarn Simo. Aber die Davus-Mysis-Szene ist von den zuvor betrachteten Fällen auch wieder in charakteristischer Weise verschieden. Beide, Davus und Mysis, sind ihrer Herrschaft treu ergeben und stehen grundsätzlich auf der gleichen Seite; sie vertrauen einander, auch wenn das Vertrauen auf eine harte Probe gestellt wird. Mysis ist gewillt, gemeinsam mit dem von ihr als überlegen empfundenen Davus zu intrigieren. Diese Bereitschaft bleibt während unserer Szene zunächst bestehen; bis zu einem gewissen Punkt lässt sich Mysis von Davus ‘führen’. Ihr war ja die passive Funktion zugeschrieben; die Initiative sollte bei Davus liegen. Er war der ‘Spielführer’, Mysis’ Aufgabe war es zu reagieren (*subservire*<sup>10</sup>). Während des Dialogs

<sup>8</sup> Ein Zufallsfund: Im Roman *Der Hühnerdieb* der israelischen Autorin Shulamit Lapid (München 1997, Bertelsmann-Taschenbuch 72412, hebräische Originalausgabe Jerusalem 1991) wird eine junge Frau zu einem ungleich schlimmeren ‘unfreiwilligen Spiel im Spiel’ benutzt; nach der Aufklärung fragt sie (S. 320), weshalb man ihr nicht die Wahrheit gesagt habe. Die Antwort: Dann “hättest du deine Vorstellung nicht glaubwürdig geben können.”

<sup>9</sup> Sie sahen wirkliche Empfindungen als für den Schauspieler eher schädlich an; es gelte, mit kühlem Kopf Affekte überzeugend zu zeigen. Vgl. vor allem Diderots *Paradoxe sur le comédiens* (entstanden 1770–1778) und Brechts *Gespräch über die Nötigung zur Einfühlung* von 1953 (in: *Schriften zum Theater, Redaktion Werner Hecht* VII [Frankfurt a. M., Berlin und Weimar 1964] 261–263); siehe auch Verf., “Über die Illusion in der antiken Komödie”, *Antike und Abendland* 18 (1973) 52–57.

<sup>10</sup> Das Verbum ist selten. Die CD-ROM des Packard Humanities Institute (PHI 5) liefert 7 weitere Belege für die Bedeutung ‘dienen’, aber ohne Bezug auf verbales ‘Sekundieren’. In der Diskussion nach meinem Freiburger Vortrag (o. Anm. \*) wurde

erinnert Davus mehrfach an dieses Arrangement: 751 ‘wirst du bitte auf meine Frage antworten?’, 752 ‘dass du nur kein Wort mehr sagst, als ich dich frage’, 764 ‘was ich weiß, tut nichts zur Sache – antworte auf meine Frage!’, 760 eine leise gegebene Regieanweisung, die den zuvor laut gegebenen Befehl, das Kind von der Schwelle wegzunehmen, widerruft: ‘Bleib, geh nicht von hier fort!’. Zunächst fügt sich Mysis in alles; sie hat nicht vergessen, dass Davus mit ihrer Hilfe etwas bewirken will. Erst als Davus sie und ihre Herrin in gröbster Weise beschuldigt, tritt sie aus ihrer antwortenden und reagierenden Funktion heraus. Sie zweifelt zuerst an Davus’ Verstand, dann an seiner Treue – und schreit ihm die Wahrheit ins Gesicht. Seine Partnerin ist sie nun nicht mehr. Sie ist zu seinem Werkzeug geworden. Und obwohl ihre Empörung von Herzen kommt, spielt sie unbewusst eine Rolle: die einer leidenschaftlichen Gegnerin von Davus – und das tut bei Chremes seine Wirkung.

Soweit ich sehe, gibt es in der antiken Komödie keinen weiteren Beleg für diesen Typ (II), in der Intrigant und das ‘unfreiwillige Werkzeug’ auf der gleichen Seite stehen. Darum zur Abrundung zwei moderne Beispiele:

Im ersten Akt von Hugo von Hofmannsthals ‘Rosenkavalier’ (1911) kommen die Marschallin und ihr Liebhaber Octavian in Verlegenheit, als Vetter Ochs stürmisch Einlass begehrt. Octavian soll sich verstecken (“Dort hinters Bett! Dort in die Vorhang”. Und rühr’ dich nicht!”). Aber Octavian gehorcht nicht, sondern verkleidet sich als ‘Kammerjungfer Mariandl’ und tritt Ochs und der überraschten Marschallin vor die Augen. Nun muss sie, die eigentliche Intrigantin, ‘unfreiwillig’ mitspielen – und sie tut es mit viel Humor; sie genießt sichtlich die Rolle, die ihr Octavian aufgenötigt hat. – Ähnlich Szene I 12 in Jean Anouilhs *Bal des voleurs* (1932, aufgeführt 1938).<sup>11</sup> Ein älterer Hochstapler hat einem jüngeren Mitbetrüger den Part eines ‘geistlichen Sekretärs’ (“Monseigneur”) zugesucht. Die ältlich-griesgrämige Rolle gefällt diesem jedoch durchaus

---

vermutet, es könne sich um einen terminus technicus aus dem römischen Stegreif-Theater handeln; vielleicht habe Terenz die Davus-Mysis-Szene aus dieser Tradition heraus in die griechische Vorlage eingefügt. Das zweite ist unmöglich, denn Donat (zu 794–795) setzt voraus, dass die Szene auch bei Menander stand. Aber eine technische Bedeutung ist nicht auszuschließen. Vergleichbar sind *obsecundare* (Ter. *Heaut.* 827, *Ad.* 994) und *supparasitari* (Plautus, *Amph.* 993; *Mil.* 348); das erste Verbum heißt allerdings eher ‘in der Sache zu willen sein’, das zweite bezeichnet ein unaufdringliches ‘Nach-dem-Munde-reden’.

<sup>11</sup> In: H. Seilacher, *Die Bedeutung des Spiels im Spiel und der Durchbrechung der Illusion in den Dramen von Jean Anouilh* (Tübingen, Phil. Diss. 1969) kurze Bemerkungen zum *Bal des voleurs* 61 f., 69 f., 77 f., 97 – hilfreich für die Einordnung der verschiedenen Rollenspiele in das Gesamtwerk; auf das Motiv der Unfreiwilligkeit geht Seilacher nicht ein.

nicht. Er ändert den Plan und verblüfft den Alten, indem er in sportlichem Dress als sein ‘zweiter Sohn’ auftritt. Der Alte ist zornig (“salaud!”), kann das jedoch in Gegenwart der Dame, die betrogen werden soll, nicht zeigen. Er ist in erheblicher Verlegenheit, denn noch nie hatte er in seiner fingierten familiären Situation einen ‘zweiten Sohn’ erwähnt. Aber er windet sich geschickt heraus und findet sogar Spaß an der neuen, ihm aufgenötigten Rolle als ‘Vater’. Diese beiden Szenen unterscheiden sich dadurch vom Spiel, das Davus mit Mysis treibt, dass die Funktionen vertauscht sind: Hier ist es der Helfer, der intrigiert; der ursprüngliche Intrigant wird zum Werkzeug in der Hand des Helfers. Aber wie bei Davus und Mysis ist es jeweils ein Verbündeter, der überrascht und in eine Rolle gedrängt wird. Ein anderer Unterschied ist die Verkleidung: Davus bleibt äußerlich unverändert; darum kann Mysis nicht verstehen, was in ihm vorgeht: sie ‘spielt’ nicht nur unfreiwillig, sondern auch unbewusst. Die Verkleidung dagegen (‘Kammerjungfer’, ‘sportlicher Sohn’) macht es ihren Partnern leicht, die ihnen zugedachte Rolle zu begreifen und zu spielen. Schwierig ist es ja auch nicht: sie müssen nur geschickt ‘sekundieren’, wie Davus es von Mysis verlangt hatte.

### III

In einem weiteren Typ des unbewussten Rollenspiels gibt es gar keinen Intriganten – hier ist es der Zufall, der alles zuwege bringt. Es geht um Verwechslungen, die an sich leicht aufgeklärt werden könnten. Aber da der Verwechselte nach und nach erkennt, dass der Irrtum für ihn vorteilhaft ist, verzichtet er auf die Klärung und nimmt die ihm zugefallene Rolle an. Zwei klassische Beispiele seien kurz betrachtet:

In Plautus’ *Menaechmi* ist einer der gleichnamigen Zwillingssbrüder, wohnhaft in Syrakus, auf der Suche nach dem anderen, von dem er in früher Jugend getrennt wurde (232). Auf seiner langen Irrfahrt gelangt er nach Epidamnus, wo der Gesuchte lebt. Da die Brüder einander gleichen wie ein Ei dem anderen, wird er von Freunden und Bekannten seines epidamnischen Bruders angesprochen (278, 368). Zunächst begreift er nichts. Auch als sein Gegenüber den Namen Menaechmus nennt, ahnt er nicht, dass er am Ziel ist (297–299), ebensowenig als die Geliebte des Bruders ihn schmeichlerisch umbuhlt (373 f.): er hält sie für wahnsinnig. Das ist höchst merkwürdig, denn wer auf der Suche nach einem Zwillingssbruder ist, hätte sofort hellhörig werden müssen. Aber die hellenistisch-römische Komödie mutet ja den Zuschauern auch sonst einiges an Unwahrscheinlichkeiten zu. Bald jedoch bemerkt der Ankömmling, welche Freuden ihn erwarten, widerspricht nicht mehr und tut ganz so, als sei er wirklich der, für den man ihn hält. Er lässt sich in die Rolle hineingleiten (416–422):

zunächst unbeabsichtigtes, ungeplantes, und in diesem Sinne ‘unfreiwilliges’ Spiel, dann aber bewusstes Handeln, mit der Absicht zu täuschen. Dürfen wir auch diesen zweiten Teil ‘unfreiwillig’ nennen? Wohl eher nicht, denn Menaechmus hätte den Irrtum aufklären und das Spiel abbrechen können. Im nächsten Beispiel ist das anders.

Strukturell die gleiche Situation in Gogols *Revisor* (1836): In einer russischen Kleinstadt unweit von Saratow hat sich herumgesprochen, dass ein Revisor aus St. Petersburg zu erwarten ist; er werde vermutlich inkognito erscheinen. Die Honoratioren der Stadt sind voll banger Erwartung, denn es steht nicht alles zum besten. Schnell hält man Chlestakow, einen armseligen Herumtreiber, für den Erwarteten, seine Mittellosigkeit und Zechprellerei für bloße Tarnung.<sup>12</sup> Ein Sünder nach dem anderen macht Chlestakow seine Aufwartung; er wird ins Haus des Stadtkommandanten eingeladen, mit Freundlichkeiten und Gaben überhäuft. Anfänglich ist Chlestakow ratlos und ein wenig schüchtern. Aber das ändert sich schnell, auch wenn er noch nicht ganz begreift, weshalb ihm soviel Ehrbezeugung zuteil wird. In übermütiger Selbstüberschätzung schreibt er es seinem eindrucksvollen Auftreten zu, erfindet ein angebliches Erlebnis nach dem anderen und flunkert (III 6), einmal habe er bei Soldaten gewaltigen Eindruck gemacht: ‘солдаты выскочили из гауптвахты и сделали ружьем’, sie ‘sprangen aus ihrem Wachhäuschen heraus und präsentierten das Gewehr’; nachher habe ihm ein Offizier bestätigt, er sei mit dem Oberkommandierenden verwechselt worden.<sup>13</sup> Erst in Szene IV 8 dämmert es Chlestakow: ‘Мне кажется, однако ж, они меня принимают за государственного человека’, ‘man hält mich offenbar für einen Regierungsmann.’ Jetzt kennt er seine Rolle und spielt sie ganz aus; bald (IV 10) geht er so weit, den versammelten Kaufleuten anzudeuten, er sei bereit, den verhassten Stadtkommandanten nach Sibirien zu verbannen. Es ist reizvoll, Chlestakows Wandlung im einzelnen zu verfolgen; aber dafür ist dies nicht der Ort. Uns geht es hier nur um die dramatische Struktur. Die Parallelität zwischen *Menaechmi* und *Revisor* liegt auf der Hand. Aber es gibt auch klare Unterschiede. Den aus Syrakus angereisten Zwilling hatte in Epidamus niemand erwartet – dass er so freundlich empfangen wird,

---

<sup>12</sup> Die Anregung zu seiner Komödie erhielt Gogol von Puschkin, der tatsächlich einmal (August 1833) in Nishnij Nowgorod für einen staatlichen Revisor gehalten wurde. – Die folgenden Zitate in der Übersetzung von Valerian Tornius (Leipzig 1952, Insel-Bücherei 369).

<sup>13</sup> Chlestakow kennt also – in der Fiktion – die Vorteile einer Verwechslung. Ein subtiles Detail, gewissermaßen Spiel auf einer dritten Ebene – und ein Spiel mit dem Feuer: nur allzu leicht könnten seine Zuhörer hellhörig werden und den Verdacht schöpfen, sie seien nun auch selbst Opfer einer Verwechslung.

beruht nur auf der Ähnlichkeit mit dem Bruder. Im *Revisor* dagegen bangt die ganze Stadt dem Ankömmling entgegen. Und während Menaechmus, der den Zwillingsbruder sucht, die Verwechslungen schnell hätte begreifen können und müssen (was seltsamerweise nicht geschieht), hat Chlestakow nicht die geringste Ahnung davon, dass die Stadt in großer Sorge einen Unbekannten erwartet.

Auch bei diesem Typ kann man fragen, ob man von einem ‘unfreiwilligen Spiel’ reden sollte. Anfänglich haben ja weder Menaechmus noch Chlestakow einen Betrug im Sinn; in ihrer Ahnungslosigkeit verhalten sie sich natürlich. Und doch: Ohne es zu beabsichtigen und ohne es zu bemerken, reden und handeln sie so, dass die Verwechslung eintritt und sich verfestigt. Anders gesagt: Wenn sie es darauf angelegt hätten, verwechselt zu werden, hätten sie nicht anders handeln und reden müssen. Von außen betrachtet, kommt ihr Verhalten einer Rolle gleich; die Verwechselten ‘spielen’ sie: zunächst unbewußt, dann zunehmend absichtsvoll im Sinne einer Intrige. Und – anders als bei Menaechmus – ist Chlestakows Spiel auch in der zweiten Phase eher ‘unfreiwillig’: Er kann nicht mehr zurück; er wäre nach einer ehrlichen Aufklärung kaum ungeschoren davongekommen.

\* \* \*

Wir haben drei Grundmuster eines unfreiwilligen Spiels im Spiel skizziert. Dieser grobe Überblick kann und will eine eingehende Interpretation der jeweiligen Szenen nicht ersetzen. Aber er will sie anregen und eine wichtige Voraussetzung dafür schaffen. Es ist eine bewährte Methode literarischer Interpretation, zunächst in der Vielfalt der Texte Übergreifendes und Allgemeines zu erkennen, danach das Einzelne, Individuelle ins Auge zu fassen. Ist eine Gattung oder ein literarisches Motiv als solches erkannt, ist es leichter zu sehen, wie sich die einzelnen Ausprägungen der Gattung oder des Motivs voneinander unterscheiden. Das gilt auch für wiederkehrende Strukturen wie die von uns untersuchten Szenenfolgen. Wenn mehrere konkrete Beispiele des gleichen Grundschemas nebeneinandergehalten werden, treten die jeweiligen individuellen Feinheiten stärker hervor. So kann sich unsere Aufmerksamkeit etwa darauf richten, wie leichtgläubig die Intrigenopfer ist, ob das Spiel hier und da zu scheitern scheint, ob die aufgenötigte Rolle rasch und reaktionssicher angenommen wird, ob derjenige, dem der Zufall unerwartet unter die Arme greift, seine Vorteile eher zaghaft oder eher zupackend nutzt, ob er wie Chlestakow auf Anraten seines Dieners (IV 9) dem Spiel rechtzeitig ein Ende macht, ob und wann das unbemerkt-unfreiwillige Spiel in bewusste Täuschung umschlägt. Überall schärft der Vergleich den Blick für die Eigenart der

einzelnen Szene. Aber das bleibt Sache einer eingehenden Interpretation. Hier ging es nur um eine vorläufige Typisierung; Vollständigkeit war dabei nicht angestrebt, und ist wohl auch nicht zu erreichen. Wenn dem geneigten Leser spontan weitere Beispiele einfallen und wenn dadurch die vorstehenden Überlegungen weitergeführt werden können, haben diese ihr bescheidenes Ziel erreicht.

Woldemar Görler  
*Universität des Saarlandes*

На материале комедий Плавта и Теренция автор изучает мотив ‘невольной актерской игры’ персонажа в рамках драматического действия, выделяя три его основных типа: 1) когда ‘невольный актер’ не замечает, что автор интриги выдает, а жертва интриги принимает его за другого (как Клеомах в *Вакхидах* и Симон в *Привидении Плавта*); 2) когда ‘невольный актер’ действует заодно с автором интриги, но не до конца посвящен в его план (как Мисида в *Андрокинке* Теренция); 3) когда интрига возникает сама собой, и персонаж понапачалу исполняет чужую роль неумышленно, а, поняв это, продолжает выдавать себя за другого уже осознанно (как герой *Менехмов* Плавта и гоголевский Хлестаков).